

Pier Paolo Pasolini: mito y religión en *La nuova gioventù*¹

Carolina MARTÍN LÓPEZ

Universidad de Málaga
cimartin@uma.es

RESUMEN

Una constante en la evolución de la escritura poética de Pier Paolo Pasolini es la de la muerte en su dimensión mítica, que conforma y posibilita nuevamente la vida, los ciclos vitales. La creencia de que todo cuanto muere vuelve a nacer transmutado está presente en la producción pasoliniana desde *Poesie a Casarsa* (1941-1943) hasta la reelaboración de dichos poemas y otros juveniles en *La nuova gioventù* (1974), aunque en la reescritura de algunos de los versos su clave poética es otra, o la misma amplificada, con la que gana significado en el terreno de una acción que se hace necesaria en la sociedad contemporánea: propone el mito —cualquiera— como elemento restaurador de una vida cuyo verdadero sentido desconoce el hombre moderno.

Muerte y vida confluyen en *La nuova gioventù*, presentándose el principio como continuación del fin; y la luz y el agua van apareciendo cada vez más explícitamente en su escritura como elementos conductores de la muerte hacia la vida.

La imagen de Cristo en la obra poética de Pasolini es el símbolo de su propia angustia vital, humana.

Palabras clave: Pasolini-poética (mito y religión).

Pier Paolo Pasolini: Myth and religion in *La nuova gioventù*

ABSTRACT

Death in its mythical dimension, which conforms and enables a new life and the cycles of life is a recurring theme in the development of the poetic writings of Pier Paolo Pasolini. The belief that all things as soon as they die are reborn in transmuted form is present in Paolini's work from *Poesie a Casarsa* (1941-1943) up to the rewriting of the mentioned poems and other ones of his youth in *La nuova gioventù* (1974), although in the rewriting of some of the verses his poetic key is another or the same amplified, with which it gains meaning in the area of an action which is necessary in contemporary society: it proposes the myth —whichever one— as a restoring element of a life whose real meaning modern man does not know.

Death and life flow together in *La nuova gioventù*, the beginning presenting itself as the continuation of the end; and light and water keep appearing more explicitly in his writing as driving elements of the life cycle.

The image of Christ in the poetic work of Pasolini is the symbol of his own human life anxiety.

Key words: Pasolini-poetics (myth and religion).

Una constante en la evolución de la escritura poética de Pier Paolo Pasolini —trayectoria que comprende desde los primeros años friulanos (1941-43), cuando

¹ Título citado a partir de la edición de Einaudi del año 2002, manteniendo la ortografía.

escribe *Poesie a Casarsa*², hasta un año antes de su muerte (1974), fecha en que vuelve a elaborar dichos poemas bajo el prisma de una cosmovisión amarga, generada por su biografía íntima y por la realidad social— es la de la concepción de la muerte en su dimensión mítica, que conforma y posibilita nuevamente la vida, los ciclos vitales. La creencia de que todo cuanto muere vuelve a nacer transmutado está presente desde muy pronto en la producción pasoliniana, pudiéndose ya entrever incluso en algunos poemas de *La meglio gioventù*. En *Il nini muàrt* la muerte llega en una tarde luminosa, haciendo evocar la luz del cuerpo vivo del muchacho; mientras, el agua crece en la acequia, en la profundidad de la tierra, para que quizás algún día el niño se convierta en agua. Tal vez, por el nombre mítico, Narciso, y porque el poeta se declaró narcisista en sus años juveniles, se trate metafóricamente de la luz de la imagen del propio Pasolini-niño reflejándose en el agua. La muerte aparecería, pues, en esa tarde de Casarsa porque el mito es funerario; Narciso desfallece en un lugar así. Casi al mismo tiempo, después de una breve pausa, una mujer encinta camina por el campo. Muerte y vida no se oponen; se confunden o confluyen porque el niño sigue vivo en el recuerdo, luminoso, como el color de la tarde:

Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l'aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp.
Jo ti recuardi, Narcís, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampanis
a súnin di muàrt.

Sera luminosa, nel fosso
cresce l'acqua, una donna incinta
cammina per il campo.
Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore
della sera, quando le campane
suonano a morto³.

Treinta y tres años después, cuando vuelve a escribir el poema atravesando, como él mismo dice, la crisis cósmica generada por el Neocapitalismo⁴, y envuelto

² Tanto estos poemas juveniles como todos los posteriores recogidos —y algunos reescritos— en *La nuova gioventù* están escritos en friulano, a excepción de los que conforman *Tetro entusiasmo*, en los que se alterna la lengua italiana con el dialecto friulano. Pasolini es el primer poeta de posguerra que restaura el valor expresivo de los dialectos por ser éstos evidencia y patrimonio de una cultura existente no homologada, opuesta a la lengua italiana que se erige como nacional: lengua exclusivamente de la burguesía, según escribe el poeta, que no se identifica ni responde en toda su amplitud a la realidad social italiana (Pasolini 1972: 5-35). Sobre la oposición de las corrientes socioculturales de izquierda al empleo del friulano como lengua reivindicativa de una autonomía regional, vid. Zigaina (1995: 13-14). Interesante, además, es el estudio que hace Rinaldi (1990: 59-60) sobre la función del dialecto como lengua poética. Un análisis métrico de la obra friulana de Pasolini puede leerse en el epílogo de Furio Brugnolo, «Il sogno di una forma. Metrica e poetica del Pasolini friulano», en la edición de *La nuova gioventù* que sigo en este artículo (Pasolini 2002: 269-325).

³ La traducción italiana de los poemas es del propio Pasolini, quien la escribe a pie de página. Tanto ésta como todas las citas de *La nuova gioventù* están tomadas de la edición citada al final de la nota precedente.

⁴ Es la crisis a la que alude en la conferencia de Brescia, cuando esta filmando *Il Vangelo*, y que en ese momento no se atreve del todo a nombrar. Sin embargo, amparándose en el abrigo de su escritura, la define abiertamente en *Petrolio* como: «el tránsito del 'Ciclo' natural de las estaciones al 'Ciclo' industrial de la producción y el consumo» (cito según versión española de A. Pentimalli, 1993: 399). En efecto, el moderno intelectualismo con sus manifestaciones tecnológicas e industriales ha roto la cadena natural de los ciclos, repercutiendo negativamente en la filosofía de la vida del hombre, en el modo de entender el mundo y de su actuación en él; así pues, a la ordenación cósmica natural, Pasolini opone la ordenación cósmica basada en la productividad. En esta última ordenación el núcleo lo forma la sumisión del hombre a las secuelas de la

en una serie de dolorosas circunstancias personales —algunas pertenecientes al pasado, como el asesinato de su hermano Guido (1945), la expulsión del partido comunista (1949); y otras más recientes: la ruptura amorosa con Ninetto Davoli en 1973— no es que haya dejado de creer en el mito muerte-resurrección, como haría suponer una lectura no metafórica de los versos, que ya no hablan de agua y sí de tierra seca y de sombra, sino que su clave poética conscientemente es otra, con la que gana significado en el terreno de una acción que se hace necesaria en la sociedad contemporánea: propone el mito —cualquiera— como elemento restaurador de una vida cuyo verdadero sentido desconoce el hombre moderno:

Sera imbarlumida, il fossàl
al è sec, l'ombrena di 'na fèmina plena
a ciamina pa 'l ciamp.

Sera luminosa, il fosso
è secco, l'ombra di una donna incinta
cammina per il campo.

Sensa tornà nè insumiàti, Narcís, i sai
enciamò ch'i ti vevis il colòur da la sera
co' li ciampanis a súnin il Mai.

Senza tornare né sognarti, Narciso, io so
ancora che avevi il colore della sera
quando le campane suonano il Mai.

La tierra se ha secado, la mujer encinta, esperanza de vida, es sólo una sombra; en la mente ya no existe el sueño de lo que un día fue el centro del universo, y las campanas suenan una muerte que esta vez se identifica con el «Nunca», con el «Fin» («il Mai»). Sólo la imagen de la belleza del muchacho, cuyo nombre mágico «Narcís» evoca a la del mito-Pasolini, surge luminosa en medio de tanta oscuridad. Sin embargo, el mensaje es alternativo porque «mai» en friulano es un término ambiguo si resulta aislado de un determinado contexto. «Mai» también puede significar «mayo». De hecho Pasolini, junto al «Mai» de la traducción italiana que escribe a pie de página, coloca de inmediato una llamada que remite a esta segunda acepción, abriendo con ello la posibilidad a otra vía interpretativa, o a la misma amplificada, que vendría a coincidir con la que anteriormente he dado para la versión de 1941. Mayo, cuya llegada a Casarsa celebraban las campanas, es el tiempo de la primavera, en la que todo siempre vuelve a nacer. Muerte y vida siguen confluyendo, pues, en su escritura presentándose el principio como continuación del fin. Sin embargo, los dos significados «implícitos»: «nunca y siempre», desde el punto de vista «formal» constituyen un *oxímoron*, recurso constante de la técnica poética de Pasolini, y no por pecar de decadente, como ha llegado a escribirse alguna vez, sino porque la ambigüedad era un elemento indispensable en el procedimiento alquimista —que Pasolini conocía e imitaba en sus dibujos— en tanto en cuanto ésta aseguraba la plenitud de la obra, ampliando o dilatando su significación. Sólo lo ambiguo, el miste-

Historia con unos comportamientos heredados que no aceptan cambios y que se repiten de generación en generación: «Ho visto il mondo diventare vecchio intorno a me» (*Li letanis dal biel fi*); «Il tempo non si muove»; «[...] quel tornare dai Padri nei Figli» (*Tornant al país*). Intertextualidad en su obra dramática: «Il mio padre [...] apriva bocca per dire cose dette a loro volta dai suoi padri» (*Orgia*); «Tutto, meglio, *ricomincia*, se è mai cominciato qualcosa» (*Affabulazione*); «Sei sempre stata [...] una ragazza come me, come tutte» (*Calderón*). La obra dramática de Pasolini está publicada en la editorial Garzanti (1999³), de donde extraigo las citas. De *Affabulazione* hay una versión española de Carla Matteini (*Fabulación*, Guipúzcoa, Hiru, 1997); así como también otra menos reciente de *Calderón* (Barcelona, Icaria, 1987).

rio, hacía posible la transmutación de los elementos (Zigaina 1995: 34-44). Con la ambigüedad del término «mai» quizás el poeta sólo esté posibilitando la idea del paso de la muerte a la vida. Pasolini también emplea lo ambiguo como necesidad técnico-expresiva que dificulta la comprensión de sus obras (inicialmente naturalistas), alejándolas de este modo de la «cultura de masas» y de cualquier posible manipulación por parte de ésta (Cuevas 1990: 34-36).

En una poesía de 1964 (VIII de *Una disperata vitalità*) donde Pasolini proyecta más claramente su muerte (Zigaina 1995: 63-75)⁵, la luz y el agua aparecen ya casi explícitamente como elementos conductores de la muerte hacia la vida:

Io me ne starò là,
come colui che *suo dannaggio sogna*⁶
sulle rive del mare
in cui ricomincia la vita.
[...]
Come un partigiano
morto prima del maggio del '45,
comincerò piano piano a decompormi,
nella luce straziante di quel mare,
poeta e cittadino dimenticato⁷.

El símbolo de luz asociado a la función creadora de la muerte está también presente en un poema titulado *Aleluja*, en el que, como sucedía en *Il nini muàrt*, el muchacho muere en primavera, en un día de abril:

I
Aleluja, aleluja!
dí di Avril,

I
Alleluja, alleluja!,
giorno di Aprile,

⁵ Según el pintor, amigo de Pasolini, el poeta conscientemente planeó y provocó su asesinato, delegando en otra persona su suicidio. Eligiendo esa muerte no sólo no abandonaba el mundo como un suicida, sino que expresivamente con su forma de morir reivindicaba en un mundo de despiadado desarrollismo consumista la vuelta a una vida ancestral, a la cultura más primitiva, en la que los hombres, más rudos pero más *verdadeiros*, llevaban a cabo sacrificios rituales. Sólo una muerte violenta, como la de Cristo (sin ir más lejos) podía redimir a la humanidad. Hay indicios en la obra pasoliniana que hacen que tal teoría no resulte descabellada. Me limito aquí sólo a recoger algunas frases significativas extraídas de *Orgia*: «C'è stato finalmente uno che ha fatto buon uso della morte», «Tu potresti essere solo il mezzo della mia morte, non il mio assassino», «Io voglio *veramente* ucciderti, io voglio *veramente* morire. Non mi risveglierò da questo sogno. Sarà *veramente* la fine di tutto. Quando il mondo aprirà gli occhi vedrà *veramente* un altro assassinio. La mia carne vuole *veramente* la morte», «C'è la lingua di chi uccide e la lingua di chi muore», «Il mio linguaggio diventerà muto per eccellenza,... Eppure chi domattina verrà, e alzerà gli occhi per decifrarlo capirà *quale terribile forza, mai pensata finora, avrebbe avuto il mio desiderio di essere libero, se avessi vinto il mio istinto attraverso cui la morte aveva dichiarato inutile ogni speranza*. Il gruppetto di gente che il sole porterà qui delegati dall'immenso mondo della storia (i vicini di casa, in silenzio, i poliziotti col loro triste sudore, gli infermieri venuti dalla campagna: come li vedo!) si troveranno davanti a un fenomeno espressivo indubbiamente nuovo, così nuovo da dare un grande scandalo».

⁶ Utilizo la cursiva en «suo dannaggio sogna» para hacer distinguir estas palabras, añadidas por Zigaina, del resto de la frase originariamente incompleta de Pasolini. Sobre los motivos por los cuales el poeta ocultó la parte final del verso, vid. Zigaina (1995: 65-68).

⁷ Cito por Zigaina (1995: 64).

al mòur il gardilín.
Beàt
cui ch'a no'l rit pí,
e usièj e cians
lu cumpàgnin pal Sèil

muore il cardellino.
Beato chi non ride piú,
e uccelli e canti
lo accompagnano per il cielo.

II
Adès
tu sei
un frut di lus
E jo i soj cà cun to mari
tal scur.

II
Adesso
tu sei
un fanciullo di luce.
E io sono qui, con tua madre,
nel buio.

En la reescritura del poema modifica «frut di lus» por «frut mai vivút», muchacho que nunca ha vivido, que siempre ha estado muerto, porque para Pasolini por las circunstancias anteriormente aludidas, la vida ha dejado de tener un sentido real; sólo la muerte puede hacer que el tiempo vuelva a ser verdadero (Pasolini 1972: 240-241, 247). Siguiendo con la primera versión del mismo poema, más adelante escribe: «Il timp / al ti tocia il sen cu l'ulíf», el tiempo te toca el pecho con el olivo. Con este verso está haciendo referencia a la fusión del cuerpo muerto con la naturaleza viva, concentrando toda la carga semántica en la palabra «ulíf», que reviste un abundante simbolismo. En Grecia el olivo estuvo consagrado a la diosa Atenea y simbolizó la energía espiritual, la purificación, la fecundidad. Así el cuerpo sin vida del muchacho podría volver a ser fecundado por el árbol haciendo posible el infinito, el eterno retorno. El árbol en general en todas las religiones y mitologías representa la vida del cosmos. Para Jung, de quien tanto aprendió Pasolini, es un símbolo maternal. Esta asociación se halla en la simbología cristiana, donde la cruz se convierte en el árbol de la vida espiritual, y donde el sacrificio divino corresponde al nuevo nacimiento. En las Sagradas Escrituras (*Génesis* 8.11) después del diluvio universal, la rama de olivo que lleva la paloma a Noé es indicio de que las aguas se han retirado, siendo posible en la tierra nuevamente la vida. Es la señal, además, que anuncia el paso de un período humano a otro, y que indica asimismo que la destrucción que ha cesado ha sido catártica. En el cristianismo es por ello símbolo de paz, de reconciliación con el espíritu sagrado, con Dios. El pueblo de Jerusalén recibe a Jesús batiendo en el aire ramas de palmas y olivos.

Pasolini recordando el ritual de celebración que conmemora el Domingo de Ramos, escribió un poema titulado *La domènia uliva*, en el que el poeta se identifica con «il Figlio», con Cristo, convirtiendo a su madre en la Madre-Fanciulla, y posteriormente en la Madre-Nonna; en ambos casos desempeña el papel de la Virgen María:

MARI-NONA
Otantaquatrì àins
jo, tu sinquantadoi,
'na mare zòvina
e un fi fantassút.

MADRE-NONNA
Ottantaquattro anni io,
e tu cinquantadue,
una madre giovane
e un figlio ragazetto.

Cuando Pasolini escribe este poema tenía efectivamente cincuenta y dos años, y su madre ochenta y cuatro. Este dato es ya un claro indicio, al que viene a sumarse otro de mayor consistencia: en versos sucesivos emplea el recurso técnico con el que a lo largo de toda su obra mejor expresa su compleja personalidad, el desdoblamiento de personajes, el juego especular⁸:

FÍ
Nat par essi Un,
i sarài Dopli,
mut e nut ma Dopli
forèst a dut ma Dopli.

FIGLIO
Nato per essere Uno,
io sarò Doppio,
muto e nudo ma Doppio,
straniero a tutto ma Doppio.

El diálogo entre la madre y el hijo, entre Susanna y Pier Paolo, es una síntesis del mito friulano. Pasolini en *La meglio gioventù* mitifica la figura de su madre, el paisaje natal y los muchachos allí conocidos, para posteriormente en la *Seconda forma de «La meglio gioventù»* desmitificar todas estas experiencias e imágenes edénicas. Lo único que de verdadero queda en el pueblo mágico de los orígenes es su propia voz, la del poeta, que ya desde los últimos poemas de *Poesie a Casarsa* se va distanciando progresivamente de ese primitivo mundo feliz:

FÍ
Jo i no sai di cròus!
Pierdút ta la me vòus
i sint sòul la me vòus
i cianti la me vòus.

FIGLIO
Io non so di croci!
Perduto nella mia voce,
sento solo la mia voce,
canto la mia voce.

Tal distanciamiento es expresado formalmente en su escritura mediante la sustitución de adjetivos posesivos por demostrativos, de artículos determinados por indeterminados, de frases afirmativas por negativas, por la eliminación de nombres propios de persona y de interjecciones, por el empleo de antónimos y por otra serie de recursos léxicos y gramaticales que vienen a desmentir ese entusiasmo inicial. A continuación expongo algunos ejemplos alusivos de este cambio interior confrontando la escritura de *La meglio gioventù* con la de su posterior reelaboración:

1.^a ESCRITURA (1941-1943)

2.^a ESCRITURA (1974)

Desmitificación de Casarsa della Delizia:

Dedica

Fontana di aga dal me país.
A no è aga pí fres-cia che tal me país.

Fontana di aga di un país no me.
A no è aga pí vecia che ta chel país.

⁸ La obra donde se ve más claramente este recurso es en *Orgia*, donde la mujer y el hombre son el mismo personaje, el propio Pasolini que habla a través de ambos. También se hace relevante en *Petrolino*, novela en la se produce un desdoblamiento del personaje de Carlo.

Fontana di rustic amòur.
(Fontana d'acqua del mio paese.
Non c'è acqua più fresca
che nel mio paese.
Fontana di rustico amore).

Fontana di amòur par nissún
(Fontana d'acqua di un paese non mio.
Non c'è acqua più vecchia che in quel
paese.
Fontana di amore per nessuno).

Li letanis dal biel fí
(*Le letanie del bel ragazzo*)

III
Sunàit, mes ciampanis
(Suonate, mie campane)

III
Sunàit, mes (?) ciampanis
(Suonate, mie (?) campane)

Vilota
(*Villotta*)

O ciamps lontàns!
(O campi lontani!)

Ciamps lontàns!
(Campi lontani!)

Ploja tai cunfins
(*Pioggia sui confini*)

[...] al plòuf il Sèil
tai spolèrs dal to país
(piove il Cielo
sui focolari del tuo paese)

Ploja fòur di dut
(*Pioggia fuori di tutto*)

[...] a plòuf il Sèil
tai spolèrs di un muàrt país
(piove il Cielo
sui focolari di un paese morto)

Repercusión del sistema neocapitalista en el paisaje natural

Ploja tai cunfins

Il soreli scur di fun
sot li branchis dai moràrs
(Il sole scuro di fumo,
sotto i rami del gelseto)

[...]

al rit il Sèil
tai barcòns dal to país
(ride il Cielo
sui balconi del tuo paese)

Ploja fòur di dut

Il soreli blanc e lustrì
sora asfàlt e ciasis novis
(Il sole bianco e lustro,
sopra asfalto e case nuove)

[...]

al rit il Sèil
ta un país senza pí fun
(ride il Cielo,
su un paese senza piú fumo)

Desmitificación de algunos niños friulanos

Dili
(*Dilio*)

Ti jos, Dili
(Vedi, Dilio)

Veciu frut di Ciasarsa
e dal mond
(Vecchio ragazzo di Casarsa
e del mondo)

Ploja tai cunfins

Ploja fòur di dut

Fantassút [...]
tal to vis di rosa e mèil
(Giovinetto [...])
sul tuo viso di rosa e miele)

Spirt di frut [...]
tal to vis di merda e mèil
(Spirito di ragazzo [...])
nel tuo viso di merda e miele)

El muchacho evocado en este poema ya no existe en la reescritura, es sólo un espíritu.

A na fruta
(*A una bambina*)

Lontàn, cu la to pièl
sblanciada da li rosis,
ti sos una rosa
ch' a vif e a no fevela.
(Lontana, con la tua pelle
sbiancata dalle rose,
tu sei una rosa
che vive e non parla)

A no vòul vej ciavièj,
a vòul tajà i vuj
cu' un curtis a un fradi
no nassút: a vòul
(Non vuole avere capelli,
vuole tagliare gli occhi
con un coltello a un fratello
non nato: vuole).

Tornant al país
(*Tornando al paese*)

I
Fantassuta, se i fatu
sblanciada dongia il fòuc,
coma una plantuta
svampida tal tramont?
(Giovinetta, cosa fai
sbiancata presso il fuoco,
come una pianticina
che sfuma nel tramonto?)

I
Ti mi às ingianàt,
la vita a era in me
tu i ti eris 'na ombrena
e 'na ombrena il to fòuc.
(Mi hai ingannato,
la vita era in me,
tu eri un'ombra,
e un'ombra il tuo fuoco)

Pasolini no ha dejado de creer en la inocencia de la niñez, de hecho el Cristo que recrea en *Il Vangelo secondo Matteo* sólo sonríe a los niños; únicamente se hace

consciente de que los niños son un reflejo del entorno familiar y social en el que viven, son víctimas del Sistema y, por lo tanto, que deseen la muerte ajena o la suya propia es síntoma de una sociedad enferma, posiblemente en vías de extinción. La muchacha del segundo poema ha dejado de ser algo delicado, vivo, real, para pasar a convertirse en una sombra, como la mujer encinta que aparecía en la reescritura de *Il nini muàrt*.

Desmitificación del Tiempo que ha dejado de ser «real»

Ploja tai cunfins

[...]
serenàt al mòur il mèis.
(rasserenato muore il mese)

Ploja fòur di dut

[...]
mai nassút, al mòur un mèis.
(non mai nato, muore un mese)

Para Pasolini ha dejado de ser importante el transcurso de los días; ya no muere «el mes», uno concreto, sino «un mes» cualquiera, no importa cuál porque para el poeta en 1974, como deja constancia en algún verso, salvo sí mismo, ya nada tiene sentido; el caos histórico y social así se lo estaba demostrando, y sus facultades visionarias, a las que más de un crítico se ha referido, le anunciaban una imagen del mundo aún más desfigurada. El tiempo pasa sin haber sido *verdadero*: «muere un mes que no ha nacido».

Pérdida de la fe católica, y crítica del Sistema

Li letanis dal biel fí

II

Jo i soj un biel fí,
i plans dut il dí,
ti prej, Jesus me,
no fami murí.

Jesus, Jesus, Jesus.

Jo i soj un biel fí,
i rit dut il dí,
ti prej, Jesus me,
ah fami murí.

Jesus, Jesus, Jesus
(Io sono un bel ragazzo,
piango tutto il giorno,
ti prego Gesù mio,
non farmi morire.

Gesú, Gesú, Gesú.

II

I no soj veciu jo
al è veciu il mond:
vivínt fin in fond
jo i mòur e lui no.

Jesus, Jesus, Jesus.

I no soj veciu jo
al è veciu il mond
che no murínt al lassa
cui ch'a víf sensa fond.

Jesus, Jesus, Jesus.
(Non sono vecchio io,
è vecchio il mondo,
vivendo fino in fondo,
io muoio e lui no.

Jesus, Jesus, Jesus*.

Io sono un bel ragazzo,
rido tutto il giorno,
ti prego Gesù mio,
ah fammi morire.

Gesù, Gesù, Gesù).

Non sono vecchio io,
è vecchio il mondo,
che, non morendo, lascia
chi vive senza fondo.

Jesus, Jesus, Jesus).

* Forse si tratta degli omonimi «blue-jeans».

Cuando el poeta reescribe este poema ya ha dejado de rezar, ya no invoca a Jesús —cuyo nombre además opta esta vez por no traducir al italiano, materializando así probablemente la «incomprensible» y alienante evocación, casi universal— sino que, como él mismo nos «aclara» en nota, tal vez se trate de los *homónimos* «blue-jeans» (es decir, de un símbolo de alienación), para los que ni siquiera se ha inventado un término italiano, y a los que ciertamente él no «adora», pero sí la sociedad contemporánea. Los pantalones vaqueros son un símbolo «sagrado» de la alienación humana, como la cuerda y los objetos de la muchacha que aparecen en *Orgia*. La actitud pasoliniana de escritor comprometido hace constante la insistencia crítica contra las estructuras de pensamiento tradicionales, eminentemente burguesas, heredadas de generación en generación: «no soy viejo yo, es viejo el mundo, que no muriendo deja sin fondo [vacío] a quien vive».

En sus primeros años de juventud Pier Paolo Pasolini se vio atormentado por la educación «religiosa» recibida, por el temor del pecado y la espera del castigo⁹: *Io ero terrorizzato dal ricatto della religione*, escribe en *Orgia*. Sin embargo, desde muy pronto deja de ser creyente, pierde la fe en Dios y en la Iglesia, pero no por ello se hace irreligioso; es más, su espiritualidad es llevada hasta la última consecuencia: su muerte, una muerte «proyectada y cumplida» como sacrificio ritual para permanecer en la memoria de los hombres (Cuevas 1992: 23-24).

Pasolini afirma ser ateo y al mismo tiempo lo niega. En *Uccellacci e uccellini* habla de un posible y problemático «encuentro» entre religión cristiana e ideología marxista. En *Teorema* plantea la incompatibilidad entre dos modos de vida: el modo burgués de vivir y el modo religioso de vivir (Fantuzzi 1978: 44-47). Su religiosidad, aunque por motivos viscerales y culturales se identifique más con el cristianismo, debe ser entendida en términos de globalización por abarcar una amplia fenomenología de lo sagrado que va desde la mitología griega hasta los ritos africanos¹⁰.

La imagen de Cristo tanto en su obra poética como cinematográfica (*Il Vangelo secondo Matteo*) es el emblema, el símbolo —o si se quiere la sublimación— de su propia angustia vital, humana: *Io non credo che Cristo sia figlio di Dio perché non*

⁹ Vid. *Amado mio* preceduto da *Atti impuri* (Pasolini 1990: 15-16, 20-21).

¹⁰ La muerte de Pasolini, según Zigaina (1995: 156), podría guardar relación con los ritos de los Dogon, pueblo de raza melanoafricana que habita en Mali, y al que se le atribuye cierto saber esotérico sobre los orígenes del mundo y del hombre. Pasolini proyecta su muerte como recitación del mito cosmogónico de la creación, del paso del Caos al Cosmos. La idea de que el hombre se expresa sobre todo con la acción la toma de la cultura de esta tribu: para los Dogon la palabra es el resultado del acto. Pasolini nombra a su muerte como «hecho poético», como estrategia expresiva.

sono credente, al meno nella coscienza ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa e ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità (Morandini 1978: 54). En *La domènia uliva* deja también patente que no cree en el aspecto sobrenatural de Cristo:

S'a plòuf un fòuc
scur tal me sen,
Crist al mi clama
MA SENSA LUS

Se piove un fuoco
scuro nel mio petto,
Cristo mi chiama,
MA SENZA LUCE

Al poeta le interesa exclusivamente el aspecto humano de Cristo, con el que él se siente profundamente identificado por arrastrar por el mundo la misma cruz, cruz como símbolo de tormento, que en la Posmodernidad se traduce por el peso de ser consciente de la alienación humana y del genocidio que en la humanidad ocasiona el desarrollo consumista y las débiles democracias del primer mundo (Maresca 2000: 9).

A na fruta

Ma quant che drenti al sen
ti nassarà na vòus,
ti puartaràs sidina
encia tu la me cròus.

Ma quando nel petto
ti nascerà una voce,
porterai muta
anche tu la mia croce

Vilota

alc di umàn al è finít!

[...]

qualcosa di umano è finito!

(Davide)

Ma il mond al è finít

Ma il mondo è finito

Romancerillo

I

Par te a è cambiàt alc di uman,
par me doma che chista ciera.

I

Per te è cambiato qualcosa di umano,
per me solo questa terra.

Ciants di un muàrt

*Canti di un morto*¹¹

III

Teatri sot il sèil
dulà cui ch'al entra
al dis li so peràulis e al sparís

III

Teatro sotto il cielo,
dove chi entra
dice le sue parole e sparisce

¹¹ Solamente el título es ya una transgresión de las leyes del tiempo. En estos versos existe una contaminación con el hombre muerto de *Orgia*, que también habla. En cuanto a la identificación mundo-teatro se

(Poesia popolare)

[...] A no bastava
 vej pierdút la realtàt, i vèvin di pierdi
 encia la ilusìon! Chej mil francs di pí
 ch'a vi àn fat crodi ch'a scuminsiàs 'na sagra
 senza fin, puòrs fradis, a erin i bès dal dí
 da la vustra fin.
 (Non bastava
 aver perso la realtà, dovevamo perderne
 anche l'illusione! Quelle mille lire di piú
 che vi avevano fatto credere che cominciasse una sagra
 senza fine, poveri fratelli, erano i soldi del giorno
 della vostra fine).

Pasolini decidió trasladar a la pantalla cinematográfica, de forma alegórica, la historia de su propio sufrimiento, pasión y muerte a través de la imagen de Cristo, un Cristo que muere en la cruz¹² sin posibilidad de volver a la vida, porque Pasolini proponía en distinta clave otra clase de resurrección: la de la vieja espiritualidad universal con sus creencias en los mitos, en los relatos religiosos, en la alquimia, en la astrología y en los sistemas mágicos de correspondencia en la que todo se correspondía con todo, y a lo que a todo daba un sentido. Su obra, su vida, su muerte, la de Pasolini, es una reivindicación de lo «sagrado» (de lo humano) en un mundo en el que no se reconoce su significación, y puede que incluso y en todo caso, como él mismo escribe en *Petrolio*, a través de la risa, *mistérica* —decía— *resolutoria de crisis cósmicas*. «HE LEVANTADO ESTA ESTATUA PARA REÍR» (1993: 399).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUEVAS, M.A. (1990): «Pier Paolo Pasolini. La posibilidad de la mirada. A este lado del agua», en PASOLINI, P.P.: *Chicos del arroyo*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, pp. 9-52.
- (1992): «Pier Paolo Pasolini: Obra y Muerte», en *Anuario del mediodía*, Universidad de Sevilla, pp. 23-24.
- FANTUZZI, V. (1978): «La religiosità nel cinema di Pasolini», en AA.VV.: *Per conoscere Pasolini*, Roma, Bulzoni & Teatro Tenda, pp. 44-47.
- MARESCA, M. (2000): «Pier Paolo Pasolini (1922-1975). La tarea del testigo», en *El fingidor. Revista de Cultura*, Universidad de Granada, Año II, n.º 9, pp. 8-9.

produce intertextualidad en *Affabulazione*: «Tuo figlio è già un palcoscenico vivente», y en *Orgia*: «La vita è uno spettacolo, io facendo tutto questo, [...] rappresento la mia voglia di morire».

¹² En la mentalidad antigua la muerte en la cruz era infamante, un «escándalo», como escribió S. Pablo; de ahí que los primeros fieles tardaran en admitir que la cruz fuera símbolo de la Pasión. Es posible que sea éste el origen de la acepción de «Escándalo» en el lenguaje pasoliniano. Cristo y Pasolini transgreden el Código, la Norma, y sus respectivas muertes no pueden ser sino «escandalosas».

- MORANDINI, M. (1978): «Il sentimento del sacro nel cinema di Pasolini», en AA.VV.: *Per conoscere Pasolini*, cit., p. 54.
- PASOLINI, P.P. (1972): *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- (1982): *Amado mio preceduto da Atti impuri*, Milano, Garzanti. [Trad. esp. de J. Pardo y J. Binaghi, *Amado mío precedido de Actos impuros*, Barcelona, Seix Barral, 1990].
- (1992): *Petrolio*, Torino, Einaudi. [Trad. esp. de A. Pentimalli, *Petróleo*, Barcelona, Seix Barral, 1993].
- (1999): *Teatro*, Milano, Garzanti.
- (2002): *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino, Einaudi.
- RINALDI, R. (1990): *L'irricoscibile Pasolini*, Roma, Marra.
- ZIGAINA, G. (1995): *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio.

